

幻想のアイランドより——詩人イエイツの場合——

小堀 隆 司

はじめに

幻想はもっぱら架空なるものに巡らされる思いでもなければ、この現実から遠く離れて荒唐無稽の在らぬ処へ着地する思いでもない。幻想とは、いまある現実を否定・超越して真にリアルなもの、もう一つのあるべき現実を視ようとする意識にほかならない。幻想とは、あるいは現実を愛するもついには哀感を覚えるとき湧き出てくる現実への思いにほかならない。現実から逃避しているようでいて実は現実深く肉迫しつつ、幻想は新たにもう一つの現実を創り出す。

〈幻想のアイランド〉は何よりもまず荒涼たる風景と悲惨な歴史から生まれたものであり、イエイツの作品にあってはアイランドの自然の風景、民話・伝説、そして廃墟や歴史（過去もしくは現在の現実）との関わり合いのうちに詩人独自の幻想世界が描かれている。

(1)

ロンドンフリート街のとある店先に立ったとき、若き詩人イエイツはショーウィンドウの向こう側に微かな響きを伝えてミニチュアの噴水が噴きあげているのを眼にする。微かに響き渡ってくる水の音を聴きながらガラス越しに噴水を眺めていると、幼い頃よく遊んだアイランドはスライゴの静寂とした湖の風景が心の眼に蘇ってくる。異郷の地において詩人の込みあげてくる故郷への思いはやがて、ギル湖に浮かぶ小さな島を歌った詩「イニシュフリーの湖島」(‘The Lake Isle of Innisfree’, 1890) のなかでその幻想風景を描き出す。

さあ 立ち上がって行こう、イニシュフリーへ
土を練り小枝を編んで そこに小屋を建てよう。
九つの畝に豆を育て、蜜蜂に巣箱を造ってやり
そうして蜂たちの騒がしく飛び交う空地に独り暮らそう。

そこには 安らぎが漂っているだろう、安らぎはゆっくりと滴り落ちて

かすむ朝靄から蟋蟀の鳴くところまで雫を滴らせ、
 夜半には光のきらりと揺らめき、真昼には光の紫色に輝き
 夕暮れ迫れば紅雀たちの羽音が辺りを占める。

(1-8 行)

都会の孤独な生活から逃れて自然のなかの孤独な生活を迎えたならば、詩人の生はその豊かな自然に浴して凡そ都会では得られない心の「安らぎ」をそこに見出すであろう。帰郷が自身の生を癒してくれるだろうと期待する詩人は、心の裡にいつでも故郷の風景を忘れずに暖めている。望郷の念とは都会生活のなかでふと胸に込み上げてくる思いであるの言うまでもないが、しかしイエイツの抱く望郷にはさらに何かがつけ加えられる。故郷のイニシュフリーはいつでも心の眼に浮かびあがり、岸辺に寄せる波の音はいつでも心の耳に響き渡っている。詩人は自身に向かって帰郷を促しながら望郷の歌をこう結んでいる。

さあ 立ち上がって行こう、夜となく昼となくいつも私は
 さざ波の水際に揺らめき寄せる^{かそけ}幽き音を聴く。
 車道に佇つときも、灰色の舗道に佇つときも
 私は心の深き秘宮に幽き音を聴く。

(9-12 行)

静まりかえったイニシュフリーの湖島に寄せては返す波の「幽き音」は、たとえ都会の喧騒に塗れたとしても、心の耳を傾けさえすればいつでも聴こえてくる。現実には聞こえてこない音を聴くといったこのような〈幻聴〉は、眼前にない風景を思い描く幻想が招き寄せたものであると言えよう。聞こえざる音を聴くという行為は、ただ単に現実から遊離して非現実の世界へ飛翔する経験を指すのではない。飛翔したその非現実的世界のなかに真に現実的なものを探り当てる契機として位置づけられねばならない。そうであるならば〈幻聴〉を可能とするものは具体的に何か。それは人間が備え持っている「心の深き秘宮」にはかならない。詩人はその「心の深き秘宮」に漂う波の「幽き音」にこそ在るべき真の現実を生を原点として聴き取ろうとしているのである。

なるほどイニシュフリーへの帰郷は自らが述懐するようにホーム・シックにかかったがために詩人をその地へと向かわした文字通りの帰郷であろう。しかし「イニシュフリーの湖島」はそうした帰郷に加えて、「心の深き秘宮」に「幽き音」を聴くことによって生を原風景へと立ち帰るというもう一つの帰郷を用意している。帰郷の二重性は、したがってスライゴーという土地への血縁的な帰属と生を依って立つべき本来的な位置に対する自己^{アイデンティティ}確認をもたらす。別様に言えば、詩人の帰郷は懐かしい故郷への旅でありながらも、同時に内面における生の根源への模索の旅を物語っている。これがイエイツの発見したイニシュフリーの幻想風景である。

幻想風景は、また錯雑とした生のあるべき位置を示してもくれる。エッセイ集『ケルトの薄

明』(*The Celtic Twilight*, 1893) のエピソードに、幻想的な世界への誘いを歌った「薄明のなかへ」('Into the Twilight', 1893) という詩が掲げられているが、この作品は疲弊した現実という外部世界から幻想的な薄明世界への遁走をひたすら促しているように見えていて、実際にはそうした誘いにだけ終始しているわけではないことを優しく歌っている。客観性を第一に信奉する科学の絶対的な力の庇護のもとに繁榮しつづける十九世紀末の時代にあつて、人間の生が科学万能の世界に何もかも委ねきることの不可能をイエイツは告知しようとする。すべてをそうした時代の流れに仮託することを是しとできない状況が、結果として現実からの遁走に繋がるのは疑わざる事実だとしても、しかし誘われた薄明世界は現実を回避した心に慰安をもたらすだけではない。現実の世界が持っていない、より確かなリアリティの存在していることを薄明世界は秘かに伝えようとしている。現実からの遁走は真にリアルな〈現実〉との邂逅に立ち至らせるのである。イエイツの歌う「薄明」は二重に對蹠的であると言えよう。

一八九八年に書かれた「肉体の秋」'The Autumn of the Body' というエッセイの冒頭で、イエイツはこうした世紀末の閉塞状態を前にして詩人として採るべき筆遣いに言及している。自分自身「初めてものを書き始めた頃は外部の事象をできるだけ鮮明に描きたいと思っていたが、たぶん多少の不満はありながらも、絵画的で演説口調の作品に喜びを覚えていたことを想い出す。それから突如として外部の事象を描きたいという気持ちは消え失せ、精神的であり目立たないものでなければ作品に喜びを感じなくなってしまったことに私は気づいた。それにしても、こうした変化が私の内面を超えた処から来ているとは当時わからなかったが、いまではこう理解している。つまり、ヨーロッパの至る処で作家たちは、必ずしも自分たちの振舞いを哲学的に認識しているわけではないにしても、あの絵画的で演説口調の書き方や、科学的政治的な思潮の時代が文学に吹き込んだあの「外部性」に叛旗を翻しているのだ、と」⁽¹⁾。その描く対象を「外部の事象」に向けていた作品から一転して「精神的であり目立たないもの」、つまり内面性に眼差しを向けた作品を創りたいとイエイツは願うようになったわけだが、「こうした変化」はひとり詩人だけのものではなかった。「私の内面を超えた処」で「こうした変化」がすでに起っていたのだ。「私の内面を超えた処」とは、歴史の大きなうねりのなかから湧き出てきたひとつの時代精神にほかならない。アイルランドもその例外でなく、ヨーロッパの社会全体が科学万能主義のもたらした物質的繁榮に何ら疑念も抱かず、むしろその恩恵に浴しているという時代の雰囲気呑まれながら、しかし一方では人間の内面はある種の閉塞状態に追いやられて頹廢的となり、その窮状からの活路を時代に抗いつつ探し求めていた。イエイツに至っては、その活路をたとえば次のような点に求めようとした。

「私が手に触れ、眼で見て、耳で聞く、そういったことにだけ現実味があるのだ」と口にすると、人間は疲弊してしまったのだ。ついに幻想を巡らすこともなく事物を見ては、それが空気や土塊や水分にすぎないと合点してしまったからである。いまや人間は何にもまして哲学的でなければならず、芸術に至ってもそうでなければならぬ。というのも哲学をもって初めて人間は来た道を戻って行くことができ、その疲弊した心から脱け出すこ

とができるからである。いま、まさに芸術は聖職者たちの肩から落ちた荷物を自身の肩に背負い、私たちの思考を事物でなく事物の本質で充たしながら私たち先人の辿った旅路を私たちに引き返させようとしているのだ、とそう私は信じる⁽²⁾。

イエイツが「いまや人間は何にもまして哲学的でなければならず、芸術に至ってもそうでなければならない」と語るその言説には、果たしてどのような狙いがこめられているのか。彼によれば、それは事物の表層ではなくその深層に隠された「事物の本質」に思いを致すこと、これがその狙いである。手や眼や耳を介して捉える「事物」とは遥かに異なる次元、つまり「事物の本質」に思いを致して「本質」そのものに肉迫し得る契機の一つは、非現実なるものに触手を伸ばす「幻想」が巡らされるときにもたらされる。そしてこの「幻想」は「哲学的」な志向の裡に包含されるが、ということは「幻想」を内包した「哲学的」な志向とは、概念化・論理化を第一の使命とするのではなく、それとは対照的な志向を内臓した独特の思考形式を配している。

繁栄と頹落の両極端が混在した十九世紀末の時代状況にあって、「精神的であり目立たないもの」を詩に昇華させようとするイエイツは、当時世間でよく囁かれた言葉を引き合いに出しながら、さらにそれを彼独自の言葉に置き換えて自身の詩的方位を明らかにしようとする。

どの国の芸術においても、多くの人から「デカダンス」と呼ばれるあの幽かな光、幽かな色合い、幽かな輪郭、そして幽かな活力が確かに見られるが、芸術とは来るべきものを夢みながら横たわっているものであると信ずる私としては、むしろそれを肉体の秋と呼びたい。秋の黄昏どきに聴かれる海鳥の啼き声のようなリズムで歌うアイルランドのある詩人は「まさに陽は疲れ果て、いまや鉄を大地に置くべきときだ」という詩行にその意味を伝えている⁽³⁾。

「幽かな」雰囲気漂う芸術を射程に入れてイエイツが凡そ「芸術とは来るべきものを夢みながら横たわっているものである」と認識するとき、すでにその「幽かな」ものを帯びた芸術はもはや頹落ばかりを仄めかしてはいない。「幽かな」ものを前にして「肉体の秋」と彼が銘打ったのは、凋落しつつある肉体に生の黄昏を見ると同時に「来るべきものを夢みながら」、つまり春に見るであろう生の黎明を晩秋に夢想しながら待ち望んでいる姿もその肉体に予見したからであろう。「肉体の秋」は生の黄昏でもあれば生の黎明でもあるという二様の変わり目のひと時を表象したものである。では、その「幽かな」雰囲気をよりリアルに伝えることのできる状態とはいかなるものであろうか。たとえばそれは、巡る季節のなかではなく一日の暮れ方に見出される。つまり、夕暮れ時にも夜明け方にも見られる薄明りのまさに神秘的なひと時の情景を織り成す「薄明」こそ、その雰囲気を伝えてくれる。「薄明」とは、在るようでいて無く、無いようでいて在るといったその「幽かな」世界を醸し出す自然界における唯一の現象だと考えられよう。

「薄明のなかへ」はやがて詩集『葦間の風』(*The Wind among the Reeds*, 1899)に収められるが、「科学的政治的な思潮」の信奉する『外部性』に翻弄され疲弊してしまった生をその閉塞した現実から遁れて静寂とした薄明世界へとひとを誘っていく。

疲れた時代の疲れ果てた心よ
善と悪の網から脱け出してきなさい。
心よ ふたたび灰色の黄昏のなかで笑いなさい
心よ ふたたび朝露のなかで嘆きなさい。

おまえの母なるエールはいつも若く
露はいつも輝き、薄明かりはいつも灰色のまま
たとえ希望が遠く離れ愛が朽ち果てようとも
たとえ燃えさかる毒舌に焼き尽くされようとも。

心よ 来なさい、幾重にも丘の連なるところへ
太陽と月が、窪地と森が
そうして川とせせらぎが、ひとつの神秘に包まれて
その思いを遂げるところへ。

神はもの淋しい角笛を吹いて佇み
時代と世相は絶えず逃れ去るのだから
愛は灰色の黄昏ほどに優しくもなく
希望は朝露ほどに愛おしくもないのだから。

(1-16行)

人間の生をすべて「善と悪」という短絡的な道德の「網」にかけて選別する現実、あれかこれかの両極端な生の在様^{ありよう}（「善と悪」）に振り分ける「網」こそが生の価値基準もしくは存在価値を決定づける唯一の指標として、それぞれの生に烙印を押し付けていく。たとえば、いわゆる頽廢的な世紀末の詩人に思いを寄せてイエイツは、後年「我は汝の主なり」(*Ego Dominus Tuus*, 1917)という詩のなかで回想しているが、「芸術とは/本当のものだけをひたすら視る。/卑俗な夢に白けてしまった芸術家の/行きつく先はどんな運命か、/放蕩の果ての絶望があるだけだ」⁽⁴⁾という一節に彼らの頽廢的な生の末路が歌われている。現実の「卑俗なる夢」から早くも醒めてしまつてついに「放蕩と絶望」の裡に身を任せるしかなかったその「悲劇的世代」⁽⁵⁾の詩人たちが生きたデカダンな生に至っては、まさに「悪」として凡そ受け容れ難いものであったにちがいない。

また、そのいずれにも掠め取られずに「善と悪」の狭間をすり抜けていくような生に対して

も、理解の範囲を超えた見えざる暗部として葬り去ってしまうであろう。だが詩人は、このような「善」とも「悪」とも判断できないものにこそ、真に求めるべき何かが隠されていることを伝えようとする。「善と悪の網」をかいくぐって昼間でも夜でもない在り無しの、だがより確かなリアリティを内包した、まさに〈現実〉と呼んで然るべき「薄明り」のなかに立ち、その萎縮して「疲れ果てた心」を解き放つようにと詩人はそっと囁く。こうして「薄明り」に包まれながら「灰色の黄昏」のなかに、そして「朝露」のなかに佇むとき、そのとき「疲れた時代の疲れ果てた心」は自身の疲弊して汚れた衣を脱ぎ捨てて奔放なあるがままの情態へと自らを解放していく。そのように解放される「心」の情態は生のごく自然な形の両極端を採っている。つまり詩人は何のわだかまりもなく「笑い」、そして「嘆く」といった両極端な「心」の、言うなれば原初的風景を描き出す。しかし、何のわだかまりもないとしながらも、そこには、やはり憂愁な思いが漂っているであろう。憂愁に包まれながら「笑い、嘆く」という生の在様が、根源的な領野にひとを連れ戻してくれるのである。もはや〈現実〉と呼ばれて不思議ではない、生のより確かなリアリティを帯びた「薄明り」は世俗に汚れた生が然るべき生の根源に立ってついにその生を〈存在〉に至らしめるといった場所となるかもしれない。その場所とは、また〈存在〉の顕現とも特権的瞬間とも名づけるべき、裸形なる生を〈存在〉へと揺さぶる稀有な瞬間でもある。

こうした〈生〉の根源的な領野に一度ならず佇むべきであることを詩人は仄めかすわけだが、「ふたたび」と呟くときのその言葉にこめられた意味は深い。「ふたたび灰色の黄昏」に、「ふたたび朝霧」のなかに立つということは、すでに現実と薄明世界の往還を果たしていることを物語っていよう。生の確かなリアリティに浴するのとは稀有な体験だとしても、薄明世界へはいつでも足を踏み入れることができるのだということがその言葉にこめられている。「愛」も「希望」もかなわずしてついに卑俗な現実のなかで「善と悪の網」に掠め取られて「燃えさかる悪口の舌」に焼き消されるのが現実であったとしても、その一方で自然は超然として変わることなく「薄明」に包まれた風景を醸し出している。薄明世界へと足を踏み入れ、そこに自然の織り成す神秘的で幻想的な世界との交感もたらされるとき、これまでとは逆に「時代と世界は絶えず遁れ去り」、現実のなかで抱いていた「愛」も「希望」も薄明世界ほどにはその「疲れ果てた心」を癒してはくれないことが実感される。昼とも夜ともつかぬ「薄明」は人間の想像力を喚起させてこのように現実を超えリアリティを秘め持つ世界の創造へと向かわせるのである。しかし、それは現実を完全に否定していることを意味しない。幻想的な世界といい、現実といい、それらは「善と悪の網」のごとく二つに寸断されることはなく、むしろその境界が定かでないような常に往還が可能な一つの空間および瞬間を創りあげていると言えよう。それと同時に、「時代と世界」から遊離していた「心」はやがて幻想から醒めて「ふたたび」現実には舞い戻らねばならないのだということをこの詩は暗に仄めかしている。

(2)

イエイツはときに幻想的な世界への軽やかな飛翔をストレートに歌いあげてもいる。たとえば「妖精の国を夢みた男」(‘The Man Who Dreamed of Faeryland’, 1891) という詩は、何を厭うこともなく現実に生きる人間がふと幻想の仄かな霧に包まれると、茫然として夢に耽るといった場面を歌っている。人間の抱く不安と願望の典型的な対象、たとえば恋と金と怨み、そして安らかな死に対してその「男」は常日頃からそれなりに不安や願望を抱いているが、そうした何気ない日常においてそれらを凌駕するほどに圧倒的な願望もまた無意識の裡に抱いている。あるとき不意にその桁外れな願望が彼の心眼に映し出されるのである。かねてより秘かに願望された世界は現実においてその望みを完璧な形で実現してみせる「妖精の国」として幻視される。桁外れな願望が心眼に映し出すのは、まさにこの「妖精の国」を措いてほかにない。

心もそぞろに恋人への思いを膨らませていた「男」が、ある田舎町の賑わいのなかに立っていたとき、突如としてある幻想に取り込まれる。

その男はドラマヘアのひと混みのなかに立っていた。
 思いはすべて絹のドレスのことばかり、
 大地が彼を石のように冷たくあしらうまえに
 ついには優しさを知ってはいたのに。
 だが魚を山のように積みあげると、
 魚たちは銀色の小さな頭をもたげてきてこう歌うかのようだった、
 世間から忘れられた枝の絡まる小島、
 波の碎け散るその浜辺で彼らは恋に戯れ、
 明け方にも夕方にも黄金色した陽が射し、
 枝で編んだ朽ちることのない屋根の下では
 「時」は恋人の誓いを破れはしない、と。
 その歌に男の心はぐらつき初めての浮き浮きした気分は消えてしまった。

(1-12 行)

身近に感じていた恋に心も軽やかだったこの「男」はその恋よりもずっと確実な恋のあることを釣りあげた「魚たち」から聞かされると、心は瞬く間に動揺して浮き足立ってしまう。その確実な恋とは、「世間」から離れた絶海の「小島」で演じられ、『時』の流れによって侵蝕されることもなくその永遠性を保証してくれる。こうした「小島」での朽ち果てることのない恋を「魚たち」が歌にうたうと、その歌に魅せられたかのように「男」はいま浸っている恋への思いを忘れてしまい、決して裏切られる不安もない永遠なる恋に夢中となる。雑踏のなかの「男」は思いも寄らず時間と永遠性の狭間に佇んでこのような幻想を抱くのである。

興味深いことに「妖精の国」を夢みて心が揺らぐ瞬間は現実のなかに見出されるばかりか、死者の眠る墓場においても見出される。「妖精の国」は現実においても死の世界においても、それを視ることができる。ある墓場で眠っていたときのこと、その「男」はすでに死者となって埋葬されているのだが、誰ともなく彼に向かって発せられる言葉に心は穏やかでいられなくなる。「魚たち」よりも小さな生き物が囁く言葉は、「魚たち」の言葉と同様に、いま在る現在を烈しく動揺させるのである。

その男はラグナガールの丘に眠っていた。
いまや大地が彼の身体を包み込んだので、
ターバンのごとく霧に巻かれた冷たい絶壁のもとで
ついに安らかな眠りにつけると分かっていたかもしれない。
骨を這い回る蛆虫たちが
疲れをしらぬ甲高い声で
神はその手を空にかざし
その手からぎらぎらと輝く夏の陽射しが
夢を見ぬ波のそばで踊る女に注がれると言わなかったか。
恋人を失ったりはしない恋人たちがどうして
神の口づけで自然が燃えるまで夢を見るだろうか。
男は墓のなかで安らいでいられなくなってしまった。

(37-48 行)

男の骨に纏わりつく「蛆虫たち」が静かに永遠の眠りに就いた「男」を動揺させるのは、死から現実へ舞い戻らせるためであろうか。「男」は現実の浜辺で「踊る女」を想起させられると、現実への思いを捨て難くも募らせていく。「妖精の国を夢みた男」は現実において幻想を視たときには幻想の世界へと、死の世界において現実に触れたときには現実の世界へと誘い込まれるのである。詩集『薔薇』(*The Rose*, 1893) や『葦間の風』ではこのように幻想世界への誘いかけが主になされるが、一方では死から現実への誘いかけも行われる。そこでは現実と彼方(あるいは異界)、生と死の往還が可能であり、さらには人間と妖精、あるいは人間と生物との繋がりには大きな隔たりが存在しておらず、特異な空間が創られている。

さらに趣きを変えてイエイツは妖精自らが現実世界に舞い降りて人間を誘う場面を歌っている。なかでも『葦間の風』の巻頭詩「群れなす妖精たち」('The Hosting of the Sidhe', 1893) はその典型として挙げられるが、この詩には妖精の世界への誘いが明け透けにも直裁に歌われている。

群れなす妖精たちが風に舞ってノックナリーから
クルース・ナ・ベアの墓の上空を飛んでいく、

クィールタは燃える髪を逆立て
 ニーアヴは大声で言う「ねえ、逃げてこない
 この世の夢なんか捨てておまえの心を空っぽにしてみない。
 風は逆巻き、木の葉は渦を巻いて舞う、
 私たちの頬は蒼白く 髪はほつれ
 胸は高鳴り 眼は輝き
 腕は波打ち 唇はあいたまま。
 疾風となって舞う私たちを眼にした者がいたなら
 仕事に勤しむその手を掴み
 心に湧き出る望みを潰して邪魔してやるからさ。」
 群れなす妖精たちは夜と昼の狭間に疾風となって舞う
 これほど明け透けな望みと振舞いがどこにあるのか。
 クィールタは燃える髪を逆立て
 ニーアヴは大声で言う、「ねえ、逃げてこない」と。

(1-16 行)

アイルランドの神話に登場する神々のうち、「シー」と呼ばれる「妖精」はゲール語で風を意味するが、イエイツの自注には、「シーは旋風に乗って旅をするが、中世において風はヘロディアの娘たちが舞う踊りと言われていて、ヘロディアは確かに古代のある女神の役割を果たしていた。田舎に住む人々が道に木の葉の舞うのを眼にして自らを祝福するのは、シーが通り過ぎたと信じているからである」という解説が加えられている。また「妖精たち」を見て興味を持ったりすると、ひとは日常の生活に全く興味を失ってしまう、とさらに自注で述べている。さて、スライゴーの山々を背にしてスタンドヒルの浜を望む小高い丘ノックナリーがこの詩の舞台となっているが、その頂上に築かれた石塚にはアイルランドの西部地方に住む妖精たちの女王メイヴが眠っていると伝説は伝えている。そこから妖精たちは「夜と昼の狭間」に群れをなして上空を舞う。その際にフィニア騎士団の戦士であるクィールタは「燃える髪を逆立て」、ダナーン族に属する美しい女性ニーアヴは「ねえ、逃げてこない」と大声で誘いかけながら「疾風」のなかを飛んで行く。すでに物語詩「アシーンの放浪」(‘The Wonderings of Oisín’, 1889) のなかで妖精のニーアヴは若く勇敢な戦士にして詩人であるアシーンに恋して「ティル・カ・ヌオーグ常若の国」へと誘い込んでいたが、いまや彼女は特定の個人でなくこの世の儚い夢を抱く人間を誘い込もうとしている。

「群れなす妖精たち」が現実生きる人間を妖精の世界へ誘う絶好の時とはいつか。「群れなす妖精たちは夜と昼の狭間に疾風となって舞う」というまさにその時を指す。「夜と昼の狭間」と言えば、それは「薄明」の漂うひと時である。アシーンが「常若の国」へ旅立った時もこの「薄明」に包まれていた。詩「薄明のなかへ」において歌われたあの薄明世界は、人間を生の根源的な領野、つまり善悪の彼岸にある原初的な生へと誘っていたが、ここでの誘いかけ

は具体的に何か根拠があるわけではない。ともかく現実における夢や希望の一切を投げ捨てて無心であることの誘いかけがなされるだけである。それにしても烈しく吹きつける「疾風」が浮世の夢を一掃するといった具合に、その放擲は徹底さを極めている。「善と悪の網」に絡め取られた人間が癒される「薄明」のひと時と較べて、「明け透けな望みと振舞い」を恣まみにした「妖精たち」の誘い込もうとする「薄明」は人間を極めて単純なものに昇華させてくれる。

(3)

イエイツは『幻想録』(*A Vision*, 1925)の「献辞」のなかで、かつて機能していた「空想力」の本来の姿を想起して次のように述べている。

空想力は忘れ去られた瞑想の方法を、つまり精神が自在的に浮遊する(霊的なものを伝える媒体となる)ために意志を宙吊りのままにしておく方法を喚び醒してくれた。そうして空想力は「カメレオンの道」と呼ばれる地平に私たちを運んでくれたのである⁽⁶⁾。

ここでの「意志」とは論理客観主義に基づく「知性」⁽⁷⁾に支えられたものとして、凡そ論理一般を超越する「空想力」と相容れぬものであると考えられる。客観的な論理性に左右されないこの「空想力」とは二つの点において破格な能力を有している。つまり超論理的な自在なる「精神」の運動(「瞑想の方法」)を可能ならしめ、と同時に人間の生を自在に変身させる「カメレオンの道」という地平に誘うことができる。こうした二つの破格な能力を有した「空想力」はいずれの面においても共通して思考様式の自在性をその特徴としている。思考様式の自在性を可能にする「空想力」を語った詩人は、さらに新たな思考・思想の構築に向けて思いを巡らしていく。

その自在なる思考様式によって構築されるべき体系を求めつつ、凡そこれまで経験することのなかったシステムの一端を開陳してイエイツはこう述べる。

私が待望していたのは、想像力を自由に飛翔させて思うがままに創造し、そして想像力が創造したもの、あるいは創造し得たものを唯一の歴史、しかも魂の歴史へと仕立て上げるような思想体系であった⁽⁸⁾。

「想像力が創造したもの」とは具体的に何かと問うてみても明確な答えは得られないが、生の営み全般を指すものとして、あるいは文化や芸術として想定することは可能であろう。このような人間の営みを「歴史」と見なして構成していく「思想体系」をイエイツは目指している。イエイツの考えている「歴史」とは、過去の出来事の記述・解釈に終始するのではなく、現在を起点にして過去ばかりでなく未来をも射程に入れて構成される。言い換えれば、現在の思いを、つまり現在における過去への思いを未来へと架橋してそこに唯一独自の歴史を構

想しようとするのである。それを可能ならしめるのが、まさに「想像力」にはかならない。「想像力」とは「空想力」と同様に自在なる思考様式をその内に蔵している。

こうした「空想力」といい、「想像力」といい、内に蔵したその思考の自在性は、もちろん幻想にも通底している。しかし次に引用する幻想の自在性は「空想力」や「想像力」のそれとは次元を異にしている。対極的なものを受容することによって幻想は自らを自在に変容させる点において「想像力」及び「空想力」と較べて特異な性格を有している。

私の昔の仲間たちはすぐれて技術的なものや理論的説明的なものに固執しているようだが、思想は行動が伴わなければ意味がないのに。だが、もしも彼らが極めて抽象的なものをつかり体得してそれを彼らの幻想の根幹に仕立てあげたならば、新しい劇の幕が上がるであろう⁽⁹⁾。

「抽象的なもの」とは、専ら「理論的説明的な」特質を帯びていて、それはたとえば「行動」を伴わない無意味な「思想」に似ている。このような一方だけに肩入れした状況を打破するために、イエイツは「抽象的なもの」を「幻想」化しようと試みる。「抽象」と「幻想」という両極的なものが重なったとき、そこには真に新しい何かが起こるのだとイエイツは信じてやまない。真に新しい何かとは、何であるのか。言うまでもなく、それはあの真にリアルなもう一つの現実である。凋落した現実と対峙する幻想は、その対極にある「抽象」と対峙し交錯することによって新たなもう一つの現実を創り出そうとする。「新しい劇の幕が上がる」とは、まさにこのことを物語っている。

イエイツは、またその「献辞」の最後の箇所では何気ない自然の風景に何かを幻視し幻聴するという幻想風景を描いている。穏やかに陽を浴びて思うままに海辺を散策しているとき、詩人は雷に打たれたかのように自然の佇まいに突如、以前には体感したこともない「新たな強烈さ」を一種の驚異として、いうなれば生もしくは〈存在〉の驚異として感受するのである。

かつてオーガスとティベリウスのさまよった崖の辺りをさまよっていると、私はこう思い知るのである。眼にするものといい、身体で感じるものといい、鋭くそこに張りついて在るような、これまでとはちがったこの強烈なるものとは、あの叡智に感応して現れたのではなく、ただ独りそこに在るという存在それ自体の顕現にはかならないのだ、と。きのう、小波も立たぬ風の海のまさに端に涸れて葉もつけぬ葡萄畑を眺めたり、壁面の殆んど近づけぬ処から褐色の幹が上空に伸びているのを眺めていたとき、あるいはその場所の外れに佇つ実もたわわに付けたオレンジやレモンの樹、深紅に染ったサボテンの花に逢着したり、蒼い空と蒼い海の狭間に降り注ぐ暖かな陽の光を感じていたとき、これまでも幾度となくあったことだが、私はその時こう呟くのであった。「いつも私はその一部だった。草の根に棲む生き物と同じように生を忘却しては生を繰り返して、そう、たぶん私はそこから逃れることはしないだろう」。だが気がつくと、何の怖れもなく殆んど高揚した

気分のうちに、それが呟いていた。⁽¹⁰⁾

海辺に広がる自然の佇まいを眺めたり感じたりした「私」は「新たな強烈さ」すなわち「鋭くそこに張りついて在るような、これまでとはちがったこの強烈なるもの」を直観的に感受する。そしてそこに視たものは「ただ独りそこに在るという存在それ自体の顕現」として「私」は直観する。このように直観する「私」はまさに「この強烈なるもの」を幻視したのである。さらに自身も自然を生きる存在であることをいつもながらに「呟くのであった」。しかし、これまで感じられなかった「新たな強烈さ」を感じ取ったように、その「呟き」も新たな「呟き」に変わっていたことを体感するに至る。

呟く「私」がいて、さらに「私」のほかに誰か呟く者（あるいは呟く何か）がいる。「私」でないとすればその呟きの主は誰であるのか、それとも何であるのか。ほかならぬ声の主とは「それ」である。穏やかな海辺を散策するなか、おもむろに『いつも私はその一部だった。草の根に、、、』と自身の感懷を言葉に洩らした「私」は、殆んど同時に、前言を翻して「それが呟いていた」と語っているわけだが、果たして「それ」は実在するのだろうか。確かに「呟いた」のはこの「私」であってそれ以外に誰かが何が「呟いていた」と言うのであろうか。しかしエイツは矛盾を承知で「それが呟いていた」と「私」に明言させる。その明言を受け容れたとするならば、呟きのなかで自身を『私』と発語していることから、「それ」とは単に抽象的な無生物ではないことが判明するだろう。従って「それ」はむしろ、限りなく「私」に近い存在であることがわかる。だがその反面、別の視点から次のような考えも当然ながら浮かび上がってくるであろう。もしかすると、詩人は「この強烈なるもの」を幻視したように「それ」の呟く声をただ幻聴していたにすぎず「呟いていた」のは確かに「私」であるのだ、と。しかし、こう結論づけるのは早計に過ぎるであろうか。

「それが呟いていた」という「それ」の呟きは、幻聴であるのか事実であるのかと問うまえに、紛れもなくひとつの現象として受け取るべきものではないだろうか。ここで言う現象とは、潜勢的なものが顕勢的になろうとする過渡的な状況を指している。そうであってみれば、呟きの主である「それ」とは詩人の極度に研ぎ澄まされた意識にほかなるまい。従って「それ」と「私」は重畳していて「私」は「それ」となり、かつ「それ」は「私」となる可能性をこの場面（現象）は孕んでいるのである。その意識は、またエイツの言葉に置き換えるならば、常に自身と対峙しつづける反対的なもの、つまり「反自我」あるいは「ダイモン」であるかもしれない。

ところで「私」が眼にしたり逢着したり感じたりした自然とは、すでに住み分けのなされた人間と自然（主体と客体）の一致・統合を物語っているのだろうか。もちろん、決してそうではあるまい。分節化された自然と人間（の内面）の調和的な統一がその風景に描かれているのではなく、むしろ逆に自然と内面に分節される以前の状態に立ち至っている瞬間がまさにエイツの描く風景そのものとなって顕れている。詩人が眺めたり逢着したり感じたりする自然は、詩人と距離を隔てて単に感受される外部としての自然であることをやめて、詩人のむき出しの

内面（意識）へと秘かに語りかけつつ迫り寄ってくるのである。風景とは、こうした自然の顕現する瞬間にほかならない。

そう考えたならば「それ」とは、まさにこの自然から詩人のもとに贈り届けられた眩きにならぬ「囁き」、声とならぬ声である。その囁く声ならぬ声はまた詩人の極度に研ぎ澄まされた意識でもある。しかしこの「それ」なるものは、「囁き」や意識であるまえに、別の在様を呈していた。つまり「それ」が『いつも私はその一部であった、、、』と囁いて告白するとき、告白する「それ」は元をただせば『その一部』として存在していた。『それ』とは果たして何を指すのか。これまでに経験したしたことのないあの「強烈なるもの」こそ『それ』そのもののなのである。

詩人は海辺の何気ない穏やかな自然にこうした風景を経験し、そこに自身の内面を見出した。こうして見出された内面は凝縮された〈ある一点〉を、つまり「ただ独りそこに在る存在」を見据えていることに間違いあるまい。幻視と幻聴とリアルな知覚、そして眩く「私」と囁く「それ」とが混然として一体となった瞬間をこの幻想風景は〈存在〉のエピファニーとして描いている。

(4)

幻想は、たとえば頹落したあるがままの自身からあるべき自身へと超え出る手立てとして、ときにその道行きを詩人に照らし出してくれることが往々にしてある。

自身の生が真に生きられぬ現実にあつては、その現実の向こう側にこそあるべき世界の存在が予感される。その世界を思い描くにあたっては敢えて眼前に壁を築いて見えざる向こう側を視ようと試してみる。壁を築くことは見馴れた不毛の現実に関を塞ぐことを意味する。向こう側とこちら側の狭間に位置する壁の役割を果すものは何かと言えば、それはかつては栄華を誇っていた廃墟が最も適しい。廃墟に佇んで眼を閉じれば、その暗き眼底にあるべき世界が鮮やかに展けてくるだろう。そして、あるべき世界を幻視する行為は向こう側からこちら側（現実）を新たな眼差しでもって凝視する行為に転位するであろう。現実を捉え直しあるがままの生を変身させる契機としてこのような仮構の装置を創造し得たところに、イエイツの巡らす幻想の幻想たる所以が感じ取れる。

「マイケル・ロバーツの二重の幻想」(‘The Double Vision of Michael Robartes’, 1919) のなかでイエイツの創造的人物にして彼の分身でもあるマイケル・ロバーツは、まさに仄暗く荒蕪とした廃墟に佇んで何を見るときも視るといった眼差しをして何かに思いを馳せている。アイルランドはティペラリー州、キャシエルの岩山に聳え立つ廃墟、見えない何かを彼に幻視させるこの廃墟とは何よりもまず現実の不毛性を物語っている。それはまた逆に過去の繁栄していた頃の華かさを想像の裡に蘇らせもする。幻想が真に幻想となるのは、現実を超越したあるべき世界を心眼に映し出し、その幻視された風景が現実のなかへと侵入するときである。まさしく現実だと信じ込んでいたその現実の世界が非現実と化し、非現実だと思われていた幻想の世

界が逆に現実味を帯びるとき、幻想はある存在様式を獲得するに至る。「マイケル・ロバーツの二重の幻想」は不毛なる現実を対置させながら、幻想がいかに人間存在の問題に鋭く肉薄していくかという顛末を描いている。

この作品では不毛な現実と廃墟に加えて幻滅もまた幻想を抱く一契機としてある。詩人に幻想を視させたものは何かと問われれば、それは不毛な現実と廃墟と幻滅を措いてほかにあり得ようがないと答えるであろう。幻滅から幻想へ、そして幻想から幻滅へと転位する生の旅程のなかで幻想を巡らしこそすれ、なおも耐え難く幻滅をかみしめるロバーツの苦渋。その苦渋に充ちた幻滅が詩人イエイツに一篇の詩を創らせてしまうという幻滅の狡猾さが、その求める幻想もさることながら「マイケル・ロバーツの二重の幻想」に強く感じられる。イエイツにあっては幻想を抱くことは幻滅を覚えることと殆んど等価であるといっても過言ではあるまい。幻想を巡るこうした〈存在〉と幻滅の問題は、具体的には彼岸と此岸、知と生（もしくは愛）といった二律背反の混沌とした状況を開示していくだろう。

そのマイケル・ロバーツの抱く「二重の幻想」とは、超自然的・超現実的ともいうべき世界を二通りに浮かび上がらせるが、二つの幻想世界はなぜか相反した特色を帯びている。その一つは誕生以前の生の原質へと遡源した世界を、もう一つは誕生以後の生の理想へと登撃していく世界をマイケル・ロバーツの幻想は描いている。現実の世界における生とは次元を異にしたこれら二つの幻想世界は、『幻想録』に引き付けて言えば、純粹なる客観性を象徴した月の第一相と、純粹なる主観性を象徴した月の第十五相とをそれぞれ暗示する。さて幻視者マイケル・ロバーツはその幻想体験を次のように歌い始める。

キャシエルの灰色の岩山で心の眼が
冷たき霊たちを呼び出した、
古い月が空から消え去り
新月がまだその先端を隠しているときに生れる霊たちを。

まだできあがっていない眼と指のもとで
打ち碎かれることはない、それぞれが人間となるまでは。
いつ私は自分の意志を持ったのだろうか。
人生が始まるまで持つてはいなかった。

針金で繋いだ木製の顎と手足で
拘束され責め立てられては挫け、捻じ曲げられては元に戻され
自ら従順となり、
善も悪も知ってはいない。

聴きとれぬ神秘なる息遣いに従順な彼らは

私たちの従う勝利すら感じることはないのだ、
遥かに超然としていて
私たちの死よりも強く死を帯びているから。

(1-16行)

『幻想録』によれば、「古い月」とは月の第二十八相のことで、「新月」は第二相に相当する。第一相が「新月」を表象しないのはどうしてか。第一相に相当する月が「黒き太陽」と呼ばれるように、いまだ月の相を成していない状態に留まっているからである。まさに「心の眼」の最初に召喚した場面が月の第一相を形象化したものとして映し出されるが、そこは終末（第二十八相）から新生（第二相）へと至る一歩手前（第一相）で誕生するこの「冷たき霊たち」が、ほどなく人間の原初的な生を身に纏うであろう場所の直前に位置している。そして第二相において原初的な生を纏って成長していく人間の、とりわけその「魂」が第一相と第十五相を除く月の二十六相を順に経験していく。ロバーツの「幻想」がその第一相の情景を具体的に描き出しているのは実に興味深い。月の第一相においてはその原初的な生すらまだ完全な様相を帯びて出現しておらず、凡そ人間的な形態を採らない「冷たき霊たち」が漂っているだけである。さながら操り人形のごとき「冷たき霊たち」が、なかば原初の生として「眼に見えぬ不思議な息遣い」に合わせていくほかになす術を持たず、そして「空ろで」、現実の死よりも遥かに色濃い死の影を落としている。それゆえ人間の盲従する「勝利」すら彼ら「冷たき霊たち」は自ら感得することができない。自由な意志も自身の意識も欠如したまま、人間以前の「冷たき霊たち」が必然的な時の流れに任せて自身の原初としての生を身に纏うか纏わぬかの瞬間に、マイケル・ロバーツは「いつ私は自分の意志を持ったのだろうか」とこう自問自答するのである。このように第一部において全く意志を持たずして生と死を超えたもの、あるいは生と死の原像ともいうべきものを召喚したマイケル・ロバーツは、つづく第二部では以前と正反対の趣をなす幻想を視る。それは自らの意志によって生と死を止揚したアイデアとしての生の幻像となって現れてくるが、そこには月の第十五相である純粹に主観的な世界が描かれている。彼は「知」と「慈悲」の融合によってその世界を描こうとする。

キャシエルの灰色の岩山で私は不意に視た
女の胸と獅子の足をしたスフィンクスを、
一方の手はそのままに
片方の手をあげて慈悲をたれる仏陀を。

その二人の真ん中で少女がひとり遊んでいる
たぶん彼女は人生を踊りとおしてきたのだろう。
死んだいま、彼女は踊りのことを
夢みているかのようだった。

それをすべて心の眼に視たが
これほど確かなものに出遭うことは死ぬまであるまい。
私は月明かりのもとで視たのだ、
今宵は月の十五日目の夜。

スフィンクスは尻尾をさっと振った。月明りに輝くその眼は
知られているもの、知られていないものすべてに注がれた、
知の勝利に浴して
微動だにしないその頭を真っ直ぐにしたまま。

(17-32 行)

このように「知」を象徴する「スフィンクス」と「慈悲」を象徴する「仏陀」を幻に視る彼は、さらに彼らの間に立つ「少女」を幻視するが、その位置は「知」と「慈悲」の融合、あるいは分裂を仄めかしているのであろうか。「スフィンクス」と「仏陀」の間で独り戯れる「少女」は、たぶんすでに〈踊り子〉としての生を終えて死に辿り着いたいま、かつては華麗に舞っていた自身の「踊り」を回想の裡に夢見ているのだろう。こうした情景はいったい生の側に何を伝えようとするのか。現世におけるかつての「踊り」を死の世界において夢見ながら「ひとり遊んでいる」行為は、やはり「踊り」を演じているのだろうか。それとも、ただ戯れているにすぎないのだろうか。それは次の連で解るように、まさに「踊り」であった。奇異を感じさせるこの二様の「踊り」は幻想が創り出した生と死の世界における「踊り」を象徴したものだろうか。そこで夢想されるかつての「踊り」を〈失われた生〉への夢想と考えれば、いま「スフィンクス」と「仏陀」の間で舞う「踊り」とは死の世界にあって充足した状態を象徴していると見なせよう。それにしても充足した「踊り」を舞う「少女」がかつて生の世界にあって舞っていたあの「踊り」を夢見るとは、どのようなことなのか。それは単なる回想なのか、あるいは〈失われた生〉への憧憬なのか。充足しているのであってみれば、夢見の必要もないのではないだろうか。かつての「踊り」を夢想しつつ現在の充足した「踊り」を舞う「少女」は、いずれにしても、月の第十五相に位置していてまさにその「踊り」は現実での不可能性を暗示している。これこそ、ほかの何にもまして「確かなもの」として存在しており、現実以上の現実がそこに顕在していることを物語っている。

こうした特徴を持った「踊り」と「少女」に対して、「知」を誇示する「スフィンクス」と「慈悲」を説く「仏陀」はそれぞれの依拠する位置からどのような「知」の対象、「慈悲」の対象へその触手を伸ばすのか。まず「スフィンクス」においては「知の勝利」に浸りながら超然として世の事象を眺めやっている。「知られているもの」と「知られていないもの」へと眼差しを向けて「月明りに輝くその眼」は、あたかも暗い未知なるものがやがては「知」という明るい地平のもとに展げていく必然性を確信しているかのようだ。しかし「知られていないもの」は晚かれ早かれ「知られているもの」として「スフィンクス」の「知」という揺るぎない

確固とした枠組のなかへ組み込まれていくのだろうか。彼女の「知」の限界として、永久に知られざる〈謎〉、〈非知〉として多少なりともその枠組の外部へ放擲されることはないのだろうか。ともあれ、前者のように「知の勝利」とまで言わしめたその枠組が完璧であればあるほど、その眼差しはすべてのものに照明を充てることができるのである。それは認識の絶対性を誇っている。後者に至っては、得体の知れぬ闇の存在を受け容れる相対的な認識の視座を有していることになるだろう。まずは「スフィンクス」は前者に属してこそ「スフィンクス」であるのだと捉えて然るべきだが、では、誰にでも分け隔てなく「あの慈悲をたれる仏陀」は後者の認識に立っているのか。

「知の勝利」のもたらす誇らしげな「スフィンクス」の充足感とはうって違って、「慈悲」を施しても「仏陀」の心は充たされない。

月明りに輝く仏陀の眼はひたすらに
愛されている者、愛されていない者へと注がれた。
しかし、愛する者たちは悲しげなので
仏陀は心の平安を得られなかった。

彼らはその間で誰が踊っているのか気にも留めなかった、
少女も自分の踊りが誰に見られているのか気に留めなかった。
彼女は一切の思いをかなぐり捨てて踊っていたのだ。
その肉体は完璧を極めた、

人間の微少なる細部をもってして
精神を鎮めてくれるのは眼と耳のほかに何もないからだ。
精神は動いてはいたが、静止しているかのようだった、
まるで廻る独楽のようだった。

あの三人は儚い一瞬に思いを巡らして
その一瞬を引き伸ばしたのだった、それで
時間は覆され、彼らは
死者でありながら、なおも骨と肉を纏っていた。

(33-49 行)

「愛されている者」にも「愛されていない者」にも「慈悲」の眼差しを注いで心穏やかであった「仏陀」は、「愛する者たち」の「悲しげな」姿を見ると心乱して虚無すら悲哀の裡に抱え込んでしまうかのようである。「愛する者たち」が覚える〈悲しみ〉とは、何か。喜びばかりか〈悲しみ〉もまた愛するという生の一形態が当然ながら引き受ける情態の一つにすぎな

い。ならば〈悲しみ〉を覚える「愛する者たち」とは、何者なのか。「愛されている者」でも「愛されていない者」でもなかったとしたら、果して誰なのか。能動と受動、あるいは行為と対象というパースペクティブを反転させれば、誰でも「愛する者たち」となり得るだろう。「仏陀」が心を痛めているのは愛の対象ではなく愛するという行為そのものにほかならない。愛に生きる実存の必ずや背負うべき宿命をまえにしたとき、「仏陀は心の平安をほとんど得られない」のである。思えば「仏陀」こそ「愛する者たち」の筆頭にその名が挙げられる人物であってみれば、この世で一番深く〈悲しみ〉を覚えているのは「仏陀」そのひとである。

さらに踊る「少女」と「スフィンクス」と「仏陀」の三者の関り合いに注目してみると、興味深い面が浮びあがってくる。たぶん「知」と「愛」の弁証法的な融合を期待して幻視されたであろう舞いを舞う「少女」が、意外なことに「スフィンクス」にも「仏陀」にも視線を投げかけることなく完全に無視してかつての「踊り」を夢想しながら、ひたすらその充足した「踊り」を踊っている。また「スフィンクス」も「仏陀」も同様に彼女には眼もくれないのはどうしてなのか。三人の関係は密接に結ばれて然るべきはずなのに、実際のところはそうではない。では、こうした事情を背景にして「少女」には一体何が可能であるのだろうか。あるべき「舞踏」の型に近づくべく徹底して舞を舞っているなかで、様々に巡らす「思い」をいっさい捨象した「少女」にとっては、自身の「肉体」を「完璧なもの」にして、つまり実際に演じる〈舞い〉を理想的な「舞踏」＝芸術へと高揚させて〈存在〉に至ることが可能であったのだ。月の第十五相を象徴するいわゆる「存在の統一」がいまや実現されたのだというべきところだろうか。

混沌とした生の流れに身を任す人間の「精神」に対して、それとは逆の静止した調和のある空間を、つまり安穩とした〈沈黙〉を与えてくれるのは「眼」と「耳」であるとロバーツが語ったとき、その視るべきものを視る「眼」と聴くべきものを聴く「耳」をもって、「精神」は「沈黙」の漂う空間にいかなる生を解き放つのだろうか。時間のなかにありながら時間を超え出て廻る「独楽」が〈動中の静〉、〈静中の動〉という稀有な瞬間を獲得するように、「精神」は在るか無きかの稀有な瞬間に触れつつ内なる「踊り」を演ずるのである。

こうしてマイケル・ロバーツの「心の眼」に「スフィンクス」、「仏陀」、「少女」の幻が浮んだのは「一瞬の裡」においてであったが、それと同時に「その一瞬を引き伸ばしたので、／時間が覆されて」事態は矛盾をもごく自然な様だとしてしまうような現象を惹き起していたことを彼は回想する。ということは、つまり先程の「精神」の場合と同様の現象が起っているとと言えるだろう。時間のなかにいると同時に時間の外へ脱け出てもいる彼ら三人は、「死者でありながら、なおも骨と肉を纏った」存在に豹変するのだった。まさに〈生中の死〉、〈死中の生〉を体現している。彼の視た「二重の幻想」とは、このような二つの場面を指す。ここで第二部は終るが、それにしても「一瞬」という言葉は何かを予感させはしまいか。「沈思」しながら二つの幻想を「一瞬」の裡に浮びあがらせたマイケル・ロバーツは、必ずや再び、果てなく流れる時間のなかへ引き戻されてこれらの幻想を「一瞬」にして失うことになるだろう、とこのように予感させはしまいか。

第三部に入ると幻想から醒めるその時がいよいよ現実のものとなる。マイケル・ロバーツは夢見た幻の代償として手痛いしっぺい返しを喰う破目に陥るが、夢から実人生に舞い戻ったのであってみれば、もはやロバーツはそこにいない。彼に代ってそこに佇んでいるのは、現実のイエイツにほかなるまい。詩人は超自然的・超現実的な世界を幻視した体験をまえにして、厳しくその功罪を問うかのように何かを確認しようとする。

私はこんな体験をした。そうだ、私は視た、ついに視たのだった、
記憶のずっと奥底に眠る夜が、あるいは私の夢が
しっかりと抱いているあの少女を。しかし、それは
眼をこすると消えてしまう夢。

しかもその夢は消えてゆくとき私の食べ物に
狂気の汁を注ぎ込んで鼓動を烈しくさせるのだ。
まるで私はあのホメロスの絶世の美女によって
だめにされたかのようにだった。

あの女は燃え上がる町を前にしても一顧だにしなかった。
私は愚劣の底へと突き落とされ、
闇の月と満月の
引っ張り合いに挟まれてしまった、

私たち西方の海の狂乱を抱えた
凡庸な思想とイメージに挟まれてしまった。
それで私は溜息をつき、
それから石に接吻した。

こうして私はそれを一篇の詩に纏め上げた。
かなりの間何も知らなかったが、
コーマックの廃墟に佇んで
このように報われたことを知った。

(49-68 行)

「記憶のずっと奥底に眠る夜」のなかで、あるいは幻を追ひ求めた数々の「私の夢」のなかで彼方への憧憬として倦まず弛まずに造型していった「あの少女」の幻。なるほど詩人は月の第十五相のもとで踊る〈踊り子〉として「あの少女」を夢幻のなかで鮮やかに蘇らせた。しかしながら「あの少女」の踊る姿を視た「夢」は「眼をこする」と、瞬く間に霧散してしまう。

揚げ句の果てにはその「夢」は一転して詩人を〈狂気〉へと駆り立て、そうして芸術の象徴として舞いを舞う「あの少女」は、実は〈宿命の女〉としての破壊的要素を備え持っていたことが解るのである。

芸術を体現し「存在の統一」を実現したと思われる「あの少女」は、自らの美しさの裡に男を世界を破滅へ追いやってしまう戦慄すべき魔性を孕んだ「ホメロスの絶世の美女」でもあったのだ、と詩人は目覚めて悟る。「ホメロスの絶世の美女」とは〈トロイのヘレン〉であるの言うまでもない。そして〈トロイのヘレン〉と言えば、そのままモード・ゴンに重なっている。

モード・ゴンが、イエイツ家の住むロンドンのベッドフォード・パークに初めてイエイツを訪れたのは、一八八八年一月、イエイツ二十三歳の時であった。その時の彼女を、イエイツは『自叙伝』のなかで次のように述懐している。

あの日の彼女は春の女神の美事な化身のようだった。「彼女の歩き方は女神のようだ」といったウェルギリウスの褒め言葉は彼女のためにだけ創られたのである。その顔色は陽の光に透けて輝く林檎の花のように輝いていた。あの初めての日、たわなに咲き誇る花のそばに彼女が立っている姿を窓辺に見たのを今でも憶えている⁽¹¹⁾。

「陽の光に透けて輝く林檎の花のように」眩い面差しをしていたあの時の彼女は、生涯イエイツの臉から決して消え去ることはなかった。しかし、その一方ではそれ以来幾度となく求婚しては拒絶されつづけた詩人の胸裡に、モード・ゴンは〈つれなき美女〉、〈宿命の女〉へと造型されていくのもあった。アイルランド独立を目ざす女性革命家としてではなく、眉目麗しい絶世の美女としてのモード・ゴンに擬して夢想された舞踏する「あの少女」は、醒めてみれば、永遠に男のものにはならず男を魅了したまま苦悶の極みに陥れる〈宿命の女〉としても生きるというヤヌスの双貌を隠し持っていたのである。

第一部における混沌とした裸形の世界、人間存在の原質の幻想から、第二部における調和した完成の世界、生の最高形式としての芸術、あるいは「存在の統一」の幻想へとマイケル・ロバーツはその視えざるものを極端なほど対照的に視てきて、そして第三部に至っては幻想世界から遥かに遠ざかって再び現実の荒蕪とした場所に冷め冷めとした思いで立っている。幻想世界から現実の世界への転移によって、「存在の統一」、芸術、そしてその化身である「あの少女」(＝モード・ゴン)は決して辿ることのできない絶対的な彼岸でしかないことを詩人が思い知らされたとき、その転移は彼を〈狂気〉へと逆上させた。いや、そればかりではない。そのうえ自身が投げ棄てられ引き裂かれたまま、不毛なる現実の「愚劣の底」に堕ちてしまった、と自嘲をこめて自身の無力を痛感させもする。自身の生は二つの幻想のどちらにも参入できず、かといって二つとも排斥するわけでもなく両方の間で宙吊りになったまま、自らの愚劣な所業を晒け出している。無力でしらけきった「私」の行く着く処は、二つの幻想の乖離もしくは分裂によってできた「愚劣の底」なのである。

詩人はなかば幻滅しつつ、なかば従容として臨みつつ、凡そ払拭することのできないその事実を冷徹なまでに剔出してみせるはするものの、やはり眼前の事実にあたじろいでしょう。原初的な生からも、あるべき理想の生からも放逐され、さらには愛しい憧れの美女からも拒絶されて現実の迷路のなかを行き暮れる詩人は、なす術もなく、幻想から幻滅へと徹底的につき墜とされてしまう。幻想の誘惑がもたらしたものは、全き明るさと全き暗さとの間に位置して覚える、白々とした現実への幻滅でしかなかった。翻ってみるに、マイケル・ロバーツが廃墟に立って幻を視るようとしたのも、やはり現実への幻滅を感じていたからこそこうした虚構を仕立てたのであろう。現実における幻滅を深めれば深めるほどに幻想を視ることが可能となったのは、マイケル・ロバーツの佇んだ廃墟が何よりも象徴的に物語っている。

それにしても幻想が消え去って再び覚える幻滅は、幻想を視る以前に抱いていた現実への幻滅とは、その内実を大きく異にしていると言わねばなるまい。何故かといえば、イエイツはそれをもって現に一編の詩を創りおおせたからである。幻滅の極北に追いやられたとき、そこには思いもよらぬ反転が用意されていた。つまり幻滅を食って生きるべしという啓示を詩人は直感したのである。敢えて「石に接吻した」ことによって、最後の生の足掻きをする〈狂気〉を、生の愚鈍さを、あるいはついに果てるしかないと思ひなしてつく暗澹とした「溜息」を、詩の創造というポジティブな生へと昇華させてしまう詩人の狡猾なる生への意志がその行為にこめられている。真にあるべきことの啓示を受けるためには、幻滅こそが幻想を抱懐しなければならぬということ、そのみならず幻想という夢の果てに生れる、さらなる幻滅を甘受しなければならぬということ、こうしたアイロニーが「マイケル・ロバーツの二重の幻想」には生きている。

あるべき〈存在〉といい、視るべき幻想といい、虚妄なる現実のあるがままの自身を絶えず打ち消していく否定的な行為を通して、初めてそのあるべきこと、視るべきことの一端が窺い知れるのだろう。そのとき、幻想は現実を突き破って単なる絵空事であることをやめ、現実以上に生き活きとした現実性を獲得するのである。確かな現実が虚構と化し、虚構の幻想世界が現実性を帯びるという大きな逆転が演じられる。こうした幻想と現実の背反から混交へ、さらに顛倒への道程には、「存在の統一」に至るべき生の逆説が読み取れる。幻想と現実との緊迫した拮抗のなかから一編の詩が生れたということは、そのまま詩人のアイデンティティを保証していよう。しかし、それでも幻滅はついに幻滅でしかなく、幻想はやはり幻想でしかない、あらざるものへの幻想以外の何ものでもなかったのだ、と痛感せざるを得ないのも忘れ難い事実ではないのか。もはやこの不可能性をひとつの事実として詩人は受けとめなければならない。いや、そうであればこそ、彼は決然たる態度で冷たき「石に接吻した」のではなかったのか。「石への接吻」には、思うに断念ともいうべき石のごとく硬い意志がこめられてはいないか。幻想の現実性、〈存在〉の可能性を断念することは、決して幻想や〈存在〉から遠ざかることを意味しない。幻想の非現実性を、〈存在〉の不可能なことを受け容れたうえでなおも、断念は真に幻想を視、〈存在〉に辿り着こうとする出口のない生の決意なのである。こうしてみると、幻滅から幻想へ、幻想から幻滅へと転変しつつ往還する生の回路がこの詩に内蔵されてい

ることが解る。

現実から飛翔して幻想が浮かんだのも束の間、気がつけば消えうせて再び不毛なる現実を目の当りにする詩人は、苦汁に充ち暗鬱とした思いを抱え込みながらも、このように歌い終えた。何はともあれ、「廢墟」に佇んで幻想と現実の顛末を「一編の詩に纏め上げ」て、自身の報われたことを彼は卒直すぎるほどに確認している。「マイケル・ロバーツの二重の幻想」は幻想を視ることによってそうした新たな生への第一歩を踏み出すという、まさに実存の原初的位置を歌っていると言えるだろう。幻滅のもたらす暗さは圧倒的だが、それにもましてその暗き幻滅にはある明るさが、幻想によって詩を創造していくことへの詩人の揺るぎない信念と決意の明るさがその光を放っている。幻想と幻滅の繰り返しから詩の創造へと自身を高揚させる詩人のしたたかな心はもはや明るいと言わねばなるまい。

(5)

幻想は幻滅だけでなく回想という過去への想いを弾機としてその幻想世界を描いてもいく。そうした情景はたとえば詩「塔」(‘The tower’, 1926) のなかに見られる。

「塔」のなかの老いた「私」はその老いをいっそう意識していくなか、とめどもなく想像力が自身の身内に烈しく逆流してくるという慮外の事態を前にして、その醜惡な老いの生と予想だにしない想像力の過剰に戸惑いを隠せない。老いと想像力の極端な背反に翻弄されてついに隘路へと追いやられてしまうのである。そのどちらにも着地できない老いと想像力の両極端な背反がもたらした隘路から脱け出す活路として見出したのが、理路の整然とした思索と過去への回想という行為であった。一方で烈しく昂ぶる想像力を鎮めるためには、その一方で思索が論理の飛躍を見ずに巡らされ、しかるのち生を遡源して遠い過去へと想いを静かに馳せていかねばならない。こうした鎮静化の過程にあって思索は回想と融け合いながら過去を巡っていき、かくして過剰な想像力と凋落した老いのもたらす背反(詩人自身の現在)を乗り越えるべき思索ならぬ過去への回想は、詩人の来し方は言うに及ばず、さらにアイルランドの過去を巡っていく。

さて、三部から成る「塔」はその冒頭から醜惡な老いと過剰な想像力の二律に背反した情態をこう歌っている。

このどうにもしようのない不様をどうしたらいいのか、

ああ 心よ、戸惑う心よ

犬の尻尾にくっついたように私につき纏って離れぬ

老いばれというカリカチュア。

これほどまでに興奮を覚えて

熱情と幻想に充ちた想像力を持ったことも、

これほどまでに不可能なことを期して望んだ

眼と耳を持ったこともなかった。

釣竿と蚊針や小さなミミズを手を携えて
 バルベン山の尾根に登り夏の長い一日を過ごした
 あの少年の頃ですらなかったことだ。

(1-11 行)

いかんともし難く滑稽で醜悪な老いと、過剰なまでに迸出してくる「想像力」とを同時に引き受けて当惑する詩人の現在、まさに「このどうにもしようのない不様」を晒け出している。しかし「このどうにもしようのない不様」とは、何よりもまず老いの醜くも滑稽な姿そのものを指していよう。本来ならば自然の成行きとして受け容れるべき老いという現象は、しかし、あたかも偶発的に外部から襲ってきたかのように感じられて詩人の内面には〈不条理なさま〉としか映りようがない。老いというものが時の流れとともに迫ってくるのは人間の宿命として極めて必然だが、にも拘らず詩人はたやすくそれを受け容れられないまま「戸惑う心」を露わにしている。老いがまるで「犬の尻尾」に纏わりつくようにますます「私」から離れずして千々に乱れる思いのなかにあって、さらに「私」は翻弄を余儀なくされる。「興奮を覚えて／熱情と幻想に充ちた想像力」がこれまでになく烈しく渦巻いているのである。こうした思いも寄らぬ過剰な「想像力」も老詩人からすれば、〈不条理なさま〉を呈しているが、いまや〈不条理なさま〉は三つ巴となって纏わりついてくる。「このどうにもしようのない不様」を晒け出す「私」は老いと「想像力」の過剰という二つの〈不条理なさま〉と、その背反した両極に引き裂かれて在るというもう一つの〈不条理なさま〉に翻弄されて「戸惑う心」から逃れられないのである。しかし愚の骨頂たるこの「不様」といい「戸惑う心」といい、「私」はこうした現在を挺子にして生の方位を探っていかざるを得ない。「私」のこの現在こそ、生の跳躍台にはかならない。

昂まる心を鎮めるために手元に引き寄せたものとは、果たして何か。それは次のような一節のなかに見出される。

もはや詩神には退却を命じてプラトンとプロティノスを
 友として招き入れねばならぬようだ。
 想像力が、眼と耳が
 議論に満足して
 抽象的なことを扱えるようになるまで、
 踵にくっついたぼろ薬缶のようなものに嘲られるまでは。

(12-17 行)

このように「想像力」がその過剰を抑えて「議論」や「抽象的なもの」と関係を結ぶという矛盾した困難は、しかし、対立物の媒介の役割を果たす思索行為を通じて回収され、それによって両者の関係が有機的に保たれる。実は、こうした思索行為は過剰を抑制した静謐な「想

像力」から湧出したものである。言うなれば激情的な「想像力」から思索的な「想像力」まで実に対照的な位相を帯びた「想像力」とは、感覚と抽象、感情と思考を包摂することも両者に架橋を設けることも可能であるような、総合と媒介の機能を有している。では「詩神」の不在した、むしろ形骸と化したともいうべき「想像力」はどのような形で活かされていくのであろうか。ことによると、詩人は否定しつつもミューズの宿る豊饒な「想像力」の再生を狙っているのかもしれない。だとしたら、そうした実現のために「想像力」の向かう先はどこなのか。思索という衣裳を纏ってそれは回想へと向かうのである。かくして「想像力」は在りし日の過去に向けて想いを巡らすという回想行為としていましばらく巡らされる。ある意味では、回想とは「このどうにもしようのない不様」な混沌とした詩人の現在から逃れるには格好な心の情態をもたらすのかもしれない。過剰なる「想像力」を抑えていまや詩人は回想としての思索的な「想像力」を巡らす。

老いが行き着いたその隘路から逃れ「想像力」の過剰を鎮静させる避難所ともいうべきその場所は塔の屋上に求められる。そこから眺めやる外界の風景が詩人の手にあまる現在をしばし忘れさせてくれる。こうして詩人は塔の屋上に登ってそこで自然の風景を眺めながら、過去への想いを心静かに巡らしていく。そのときである、詩人の過去への想いが幻想となって自然の風景を創り出すのは。

私は塔の胸壁に佇み
ある家の土台辺りを、
樹木が煤けた指のように大地から伸びている辺りを眺めやる。
沈みゆく夕陽のなか
想像力を開け放ち、
廃墟や古い木立ちから
あの人物たちや記憶の数々を喚び起こす、
彼らみんなに訊いておきたいことがあるのだ。

(18-25 行)

沈みゆく夕陽に染まった風景を塔の屋上から一望のもとに見晴るかすなか、「ある家」や「樹木」に注ぐ詩人の眼はやがて「廃墟」と「古い木立ち」を捉える。眺めやるその眼は、老いた自分と重ね合わせようと意識して「廃墟」と「古い木立ち」にとまったのであろうか、そこには、過ぎ去ったかつての日々が人知れず眠っている。「廃墟」と「古い木立ち」への眼差しは過去への「記憶の数々」を現在に蘇らす契機となる。こうして詩人の「想像力」は在りし日々に向けられる。過去に向けて巡らされるこの「想像力」こそ、まさに回想にほかならない。

その在りし日々とは自分と直接に関係のあった過去ではなく、伝説上の人物や遠い昔に実在した「あの人物たち」の過去なのである。自然を眺めやる詩人の眼は想像の濾過作用を受けてやがて過去の人物の在りし日々に注がれていき、そうして想像を巡らす心の眼は回想の奥深く

へと沈潜してゆく。抑制を余儀なくされた「想像力」は回想へと変容したのである。回想とは自身の来し方を振り返って思い巡らし、その過去の意味を認識する（外的な反復）ことで完了されるのではなく、さらに剔出されたその過去の事実を挺子にして、いうならば弁証法的操作を通じていま現在の自身が過去の事実の捉え直しを来るべき未来において試みようとするのである（内的な反復）。そのとき初めて反復は真の意味を獲得する。あるいは、こう言い換えてもいいかもしれない。回想には、過去の自身をいま現在の自身が未来に託して否定的に止揚する飛躍が秘かに用意されている、と。回想は自身の生を繰り返し更新していくという真の反復を予兆させるのである。したがってイエイツにとって回想とは現在、未来を生きる生の水先案内として欠かすことのできない動因力となっている。というのは回想を基軸にして反復へと微妙に生の方位を転じたとき、そのときに初めて迫り来る時（未来）に対して詩人はあるべきものに照準を合わせて自身の生を賭けることができるからである。過ぎ去った出来事の想い出は、荒寥とした現在を未来において変容させるにたる沃野とならなければいけない。

(6)

反復としての生を創造するに至った回想は過去だけでなくその射程を現在と未来へ押し拡げることによって回想の彼方に新たな生を視ようとしたが、過去を起点とする回想から現在を起点とする回想ならぬ思索へと移行すると、詩人はそこに「瞑想」という思考形式を採って現在を巡っていく。詩「内戦時における瞑想」（‘Meditations upon a Time of Civil War’, 1923）は回想から「瞑想」へと転移して幻想世界を描いている。そのとき「瞑想」は回想と同じように外界への眼差しを巡らせながら、アイルランドの現在を彷徨する。もっとも、内なる「瞑想」が現在を巡っていく際、いましばらく幾多の回想が詩人の心に織り成されなければならないが、過去への回想から転じて現在への「瞑想」が紡ぎ出されると、詩人はアイルランドの現在ばかりでなく来るべきアイルランドの未来をもその射程に入れて「瞑想」を重ねていく。

詩人の瞑想する現在とは、一九二〇年代の初め、アイルランド独立という宿願が分裂して二つの敵対する陣営を産んでしまった頃に遡る。一九一九年の対英独立戦争を経てついに自治国として成立を見たわけだが、その「アイルランド自由国」成立を境に分裂してしまった両陣営は内戦という泥沼に嵌まり込んでいった。こうした不安定な政情のなか、イエイツはバリリー塔に自らを幽閉する日々を送っていた。かくして塔に引きこもったイエイツが、思索する現在に耽る自身を詩に歌ったのが連作詩「内戦時における瞑想」である。タイトルからも窺えるように、この連作詩は一九二二年から翌年にかけて起ったアイルランドの内戦を契機に書かれた（ただし、最初の詩は一九二一年イギリスで書かれている）。一九二一年一二月に締結された、いわゆる「イギリス・アイルランド条約」をダブリンの共和国議会は翌年一月承認するに至ったが、それによって「アイルランド自由国」が誕生した。しかし国内では「アイルランド自由国」の是非を巡って意見が二つに分かれてしまった。条約の内容はアルスター地方のうち六州（現在の北アイルランド）を英国領とし、他の二六州（現在のアイルランド共和国）を自治国

として承認するものであったが、完全な独立を目ざして自治国を否定すべきだとする意見と、妥協ではあっても二六州の自治国を受け入れるべきだとする意見とに分裂してしまったのである。結局、二つの対立した意見はなんら接点も見出せないまま内戦を惹き起す導火線となってしまった。

こうした厳しい状況下にあつて詩人の採る態度は決して政治的な言説を振りかざしたりはせず、むしろそれを回避するかのよう周囲の自然や塔のなかの調度品をひたすら眺めるといった無関心を装う。内戦を戦う兵士を前にしても何気ない話を交わすだけで内戦へのコミットは全く窺えない。内戦という危機的な状況のなかで詩人は何を瞑想しようとするのか。アイルランド自由国の誕生や内戦について当然、その見解を持っていないことはないはずだが、それを吐露することなく敢えて留保しているのはどうしてか。内戦下にありながら内戦以外のことを巡って果して詩人は「瞑想」をどのように重ねていくのか。それがためには、まずは外部への何気ない眼差しが要請されねばならない。詩人の眺めやりには、そうした事情があったのである。

眼前の風景を眺めたり外部の人間に接したりするたびに巡らされるその「瞑想」が幾重にも折り重なっていくと、必ずや人間の抱える生の問題に逢着する。まずは自然や内戦といった外界への眼差しはやがて「瞑想」という思考形式を採り、そしてその「瞑想」は人間の生の在様という内界を深く彷徨するのである。ここに至っては外界と内界は複雑に絡み合い、眼差しと瞑想はほとんど等価ともいえる。それは詩人の瞑想する内界が同時に詩人の凝視する外界を反映したものでもあるからだ。では、危機的な内戦状態の渦中にあつてイエイツのいわば〈眼と精神〉はいかにアイルランドの現在に、そして生の問題に肉迫していくのか。

この詩においてイエイツは自己対話という形式のなかで「瞑想」を巡らせて詩人として果たすべき役割を演じようとする。内戦の只中にあつても、政治的な意見を吐くことで果たしたりはしないその詩人の役割とは、眼前の風景や出来事を眺め生の問題にひたすら思索を重ねていくことにあるのだとイエイツは信じてやまない。全体が七篇の詩から構成されている比較的長いこの作品は、時間的な視点から見ると、象徴としての塔を通じて様々に眼を擬らしながら思索する現在を起点にして、過去・現在・未来という歴史と生の道行きを瞑想する。第一部の詩「祖先たちの家」‘Ancestral Houses’では自然のなかに見出される充足した生を讃美こそすれ、失われた過去としてそれを葬り去り、忍び寄る終末論的な現実を予見するが、第二部から第六部までの五篇の詩は、いま現在の状況、具体的には塔の内部の佇まいやアイルランドの内戦を描いていく。そして最後の第七部では、過去への憧憬と現在への苦渋に充ち鬱屈した思いを抱く詩人の、来るべき暗い将来に対して採るべき態度が掲げられる。

外界を遮断して寝室へと向かう途中、塔に棲みついている生き物の姿にしばし眼をやる場面が第六部「窓辺の椋鳥の巢」‘The Stare's Nest by my Window’に描かれているが、その眼差しはやがて瞑想と同化してアイルランドの現在を巡っていく。しかし、そのとき外界を拒絶した矜持の姿勢はすでにその徹底さを崩しかけている。第六部では、生き物を見るその眼差しは以前のように彼をあの「夢を育む冷たい雪に閉ざされた／寝室」（第五部、十四—五行）へと運

ばない。内部への「夢」に浸ることもなく、これまでとは違った局面における心の揺れを見せる。内と外の狭間に立って、つまり内にあっては心穏やかに、外にあっては不安げに、詩人はその揺らぐ思いを吐露する。

崩れかけた石組みの割れ目に
蜂が巣を造り、別の処では
母鳥たちが地虫や蠅を運んでくる。
塔の壁は崩れつつ在る。蜜蜂よ
椋鳥のいなくなった住処に来て巣を造りなさい。

私たちは閉じ込められている、そうして不安の裡に
鍵がかけられる。どこかで
ひとが殺され、どこかで家が焼かれている。
だが、はっきりしたことはわからない。
椋鳥のいなくなった住処に来て巣を造りなさい。

(1-10 行)

「崩れかけた石組みの割れ目」や「椋鳥のいなくなった住処」を眺めながら、詩人は新たに巣を造るようと「蜜蜂」に向かってそっと囁く。「蜜蜂よ／椋鳥のいなくなった住処に来て巣を造りなさい」というこの囁きはリフレインとなって響き渡っているが、それは崩壊の裡にありながらも決して崩壊され得ない最後のものがあることを伝えている。先に採り挙げた詩「塔」で歌われている「小鴉」の巣造りの場面にも同様のことが見られる。すなわち幾世代にも互って巣造りを繰り返すという生の反復こそ、最後に残された確かなものなのである。

しかし「塔の壁は崩れつつ在る」ように、現実もまた崩壊の一途を辿っているいま、詩人はやはり現実を起こっている内戦が気がかりでならない。「夢を育む冷たい雪に閉ざされて」自身の思いを巡らすどころか、生の解放も許されず「不安」の裡に幽閉された自身の揺らぐ心の在様は拭い去ることができない。ここで幽閉されているのが詩人ひとりに限定しないで「私たち」と限定しているが、それは誰であろうか。「私たち」とは、詩人という存在の別名なのか、あるいは読者をも含めて「私たち」と言っているのか、それとも内戦に巻き込まれているアイランド市民を指して「私たち」と呼んでいるのか。そのいずれも「私たち」を指していると考えられはするが、詩の流れからすれば塔に住む「私」とその家族と捉えるのが妥当であろうか。あるいは「私」から「私たち」への転位が個人から転じて人間一般についての言及であるとするならば、「私たちは閉じ込められている、不安の裡に／鍵がかけられ。」という件りは生の根本的で普遍的な様態を表わしたものと見なせよう。ここには個人的な生に見られる普遍的な生の様態が詩の文脈にうまく適合しながら定位されている。さらに言えば、何かに取憑れて解放されずに「不安」の裡に動揺する姿を普遍的な実存として捉えようとする意図が感じられ

る。「不安」とは生の根本的な様態のひとつであるということを認識の枠組に組み込むことも可能であろう。

内戦でアイルランド人同士が殺し合い、家が焼かれる場面を「不安」のなかで想像するその一方で、彼は実際に目撃した悲惨な場面をも描いている。

石と棒切れで築いたバリケード
 十四日ほどつづく内戦。
 血塗れの死体となり果てた若い兵士を昨夜
 彼らはこの道を通して運んで行った。
 棕鳥のいなくなった住処に来て巣を造りなさい。

(11-15 行)

「不安」の裡に内戦のことを気遣っていた詩人は「戸口のまへの道」を「血塗れの死体となり果てた若い兵士」が運ばれていく生々しい場面を目撃すると、そうした「不安」を拭い去るかのように決然とした思いに立ち上がる。その思いとは、「戸口」からは一步たりとも外界へ踏み出さず、塔という内界に踏み留まったまま外界への眼差しを堅持しながら、外界と内界の境目に位置する「戸口」に時として立ち尽くしていなければならない、あるいは「窓辺」に佇んでいなければならない、という詩人のリゴリズムにほかならない。そこには、もはや心の揺らぐ詩人はいない。そして「戸口」に立ち尽くすこと、「窓辺」に佇むこと、自身の内面に自閉すること、こうした行為は悲惨な外界に眼を塞ぐことによって自己の内部で充足するということを意味しない。内界を瞑想する詩人は外界を見凝めて初めて内界の詩人となる。そのとき、内界の詩人は同時に外界の詩人でもある。また崩壊のなかの生、もしくは再生という願いのこめられたリフレイン「棕鳥のいなくなった住処に来て巣を造りなさい」が口をついて出たのも、「窓辺」に佇んで外界の惨劇を目撃したことと無関係ではあるまい。それは惨劇を目撃したとき詩人の内面に去来したものを鎮めるかのように、むしろ詩人自身に囁かれている。いかんともし難く虚しさに突き落とされた絶望は「蜜蜂」にそっと囁くことによって癒されるのであろうか。「不安」を払拭するかのような決然とした思いは崩れ落ちたあの矜持の態度を再び蘇らせているにちがいない。

こうした思いのなか、詩人の「瞑想」はついに結論めいたある考えに辿り着く。

私たちは幻想を糧に心を満たしていた。すると
 心はそうした食べ物でせいで猛々しくなった。
 愛情よりも敵意のなかに
 ずっと確かなものがあつたのだった。ああ、蜜蜂よ
 棕鳥のいなくなった住処に来て巣を造りなさい。

(16-20 行)

「心」は現実を超えて「幻想」に浸ってきたが、「幻想」から醒めて再び現実に立ち帰ってみれば、「心」は烈しさを増して激昂している。回想を巡らしていた「塔」の詩人が突如として老人の「怒り」を覚えたあの場面を彷彿とさせるかのように、猛々しいその「心」を持つに至った「私たち」は、「愛情」よりもむしろ「敵意」のなかにこそ、生の充足をより強く感ずるのだ。このように詩人は危険なまでに極端な思いに駆られている。第一部での生の充足の場面からはほど遠く、第六部における生の充足はあまりにもアイロニカルな生に変容している。

「愛情」と「敵意」というこの相容れぬ感情は何に対して抱かれるのであろうか。「敵意」とは正義を信じて内戦を戦う双方の陣営が相手方に抱くものであろうか。ならば、「愛情」とはどこに注がれるのだろうか。これに関してはその対象を限定する必要はないであろう。ここで重要なのは「愛情よりも敵意のなかに／ずっと確かなものがあったのだった」という一節にある。だとすれば「敵意」を抱くことによって「確かなもの」に想到するというアイロニーをどのように捉えればいいのか。また、このように想到する人間は誰なのだろうか。イエイツはそれを「私たち」と限定しているが、ではその「私たち」とは何者なのだろうか。ここでの「私たち」とは、詩人を除いて、内戦を戦うアイルランド人を指しているのではないだろうか。アイルランドの独立を「愛情」のこめられた純粋な思いで「幻」に視ていくうちに、その「心」はいつしか他を許さず「敵意」を抱くほどに豹変してしまう。しかし、そのとき「私たち」は初めて心の充足ともいべき「確かなもの」を認識するに至る。それはなんとアイロニカルなことであろうか。それにしても「確かなもの」とは何を指すのか。それは具体的には推し測れない何かであるだろう。敢えて言えば、内戦という救い難い悲慘が皮肉にも招来した何か、つまり生にとって欠かすことのできない何かを指しているのではないか。はっきりと政治的な態度を表明して内戦に参加する「兵士」たちに対して、詩人が「羨望」を覚えつつも、それを鎮めようとした（第五部）ときと同じように、彼は外界から一定の距離を保って矜持の態度を採っているのである。

しかし「愛情よりも敵意のなかに／ずっと確かなものがあったのだった」という極端な思いもまた「蜜蜂」への囁きによって鎮められる。距離を保ちながらも内戦に翻弄されて「不安」を募らせ、あるいは絶望に落ち込んでいく詩人は、「蜜蜂」に向かって繰り返しそっと囁くことによってその気持ちをどうにか抑えることができたのである。

(7)

「蜜蜂」への囁きを通して生の反復を祈るようにひたすらその思いを持続してきた詩人は、かくして再びバリリー塔の屋上にひとり立ち尽くす。吹きさらしの屋上に登りつめていまだ一度外界を眺めやったとき、その外界は幻想的な情景を醸し出す。もはや外界への眺めやりからは「瞑想」は生れてこない。眺めやりから生れてくるのは「幻」のほかは何もない。では、そのとき詩人はどのような「幻」を視るのか。第七部のタイトルにもあるように「私は憎悪の幻、心の充足の幻、来るべき幻を視る」 'I See Phantoms of Hatred and of the Heart's Fullness and of

the Coming Emptiness' ののである。このように三つの「幻」が外界を眺める詩人の心眼に浮かびあがってくるが、それぞれの「幻」は他を排除するような極端な内容を帯びている。しかしながら、相容れない極端な三つの「幻」は不思議にも互いに関連し合って現れ出てくる。

まず「憎悪の幻」が現れてくるのはどのような状況においてか。心静かに風景を眺めているとき、突如として立ち現れてくるのである。

塔の屋上に登り私は崩れた石の壁に凭れかかる。
 さながら吹雪のように霧が辺り一面に吹きわたり
 月明りに照らされて谷や川や楡の樹々を包み込む、
 その月は月そのものではなく、決して変わることはない
 東の空に現れたきらりと輝く刀のように見えた。
 一陣の風が立つと、霧はきらりと輝く白い粒子となって流れていく。
 激情が心を惑わせ、幻想が心を掻き乱す。
 いつもの恐ろしい像が心眼に揺らめく。

(1-8 行)

永遠と思われるあの「月明り」に照らされ、吹雪のような「霧」に包まれた谷や川や木立ちを眺めていたときに「憎悪の幻」は現れる。この幻想的な風景を眺めている限りでは、これといって何事も起らないが、しかし、やがてそこに「一陣の風」が立つと、事態は一変する。「霧」が細かな破片となって宙を漂い、そして幻想的な風景は掻き消されてしまうのである。それにしても狭霧の舞う情景こそ幻想的であるはずなのだが、そうした情景を前にしたとき、それを眺める詩人の眼はもはや眼前の風景を捉えていない。詩人の眼はまさに幻視する心の眼に変貌している。そこには「激情」と「幻想」が湧き出してきて詩人の「心」を大きく揺らし、そうして攪乱された「心」はついにその「心眼」に「いつもの恐ろしい像」を浮かべる。すなわち、それが「憎悪の幻」である。

では「憎悪の幻」としての「恐ろしい像」とはどのようなものか。それは外界の血なまぐさい内戦がきっかけとなったと考えられるが、直接には内戦をその対象としてはいない。遥か昔に起きたある事件の情景が「心眼」に浮んでくるのである。

「殺害者たちに復讐せよ、ジャック・モレイの仇を討て」と
 叫び声があがる。雲のような淡色の檻褌服か、モールを身に纏って
 激怒に駆られ、激怒に苦悩し、激怒に飢えた騎馬隊。
 腕や顔に噛みついて騎馬兵を打ちのめそうとする騎馬兵は
 無へと突進する、腕と手を大きく広げて
 無を抱きしめるかのように。あの見境もない騒ぎで、
 私も血迷ってしまい、ジャック・モレイの殺害者たちに復讐せよ、

といまにも叫びそうになってしまった。

(9-16 行)

「ジャック・モレイの仇を討て」と叫んで報復に燃える「騎馬兵」は狂おしくも「激怒」に憑かれたかのように、また虚しくもその姿はさながら「無」のなかへ突進し、「無」を自分の身内に抱きかかえるかのように空しい行動に走る。もっとも、この「無」は塔が崩壊したときに残るであろう「石」に刻み込むべきニヒリズムとしての〈無〉とは異なる。つまり破壊と創造の力を蔵した〈無〉ではなく、闇雲に破壊へと突き進む「無」と規定されよう。再生への可能性を断ち切ってひたすら破壊を目ざした志向に終始している。そこには「激怒」と「復讐」だけが占めていてその思いを覆す機縁となるものは完全に後を断たれているかに思われる。「ジャック・モレイ」とは、聖地エルサレムへ向かう巡礼者を護ろうと数人の騎士によって一一九九年組織されたテンプル騎士団の最後の総長を務めた人物である。一三〇七年フランス王フィリップ四世は、莫大な富と力を持つに至った騎士団に対してその財産を没収し全員逮捕して異端審問にかけた。一三一四年、ジャック・モレイは異端者とされて火あぶりの刑に処せられた。それによってテンプル騎士団は廃止されてしまったのである。自注のなかでイエイツは「テンプル騎士団の総長殺害への復讐の叫びは、憎悪ゆえに行動する者や、様々な不毛な振舞いに適しい象徴であるかに思われる。その叫びは一八世紀におけるフリーメイソンの儀式に採り入れられ、階級への憎悪を培ったといわれている」と記している。

「憎悪」とは、その対象を他に求めた場合、ジャック・モレイの正義を守るべく戦いに挑む「騎馬兵」の敵である王族方の「騎馬兵」に対して抱く「憎悪」なのか。あるいは、そうした行為に走る姿に対して抱く詩人の「憎悪」なのだろうか。自分もまた正義を叫ぶ「騎馬兵」と同様に混乱した周囲の状況に煽り立てられて「報復の叫び」をあげるところだったと語る詩人であってみれば、「憎悪」はむしろ、叫びそうになった自分自身に向けられるべきかもしれない。

こうして「報復の叫び」を辛うじてこらえたとき、詩人の内面にはまた新たに湧き起ってきたものがある。わだかまる「羨望」を抑えて矜持に立ったときのように、「憎悪」や「報復の叫び」を抑えたとき、それとは反対の思いが詩人の内面を充たすようになる。烈しい「憎悪」の感情は消え去り、やがてそこに心の「静謐」が漂い出てくるのである。かくして「憎悪の幻」を払い除けた詩人は「静謐」を湛えた「心の充足の幻」をその内面に浮べる。

その脚はほっそりと長く優美で、その眼は藍緑色を帯びて

不思議な魅力に充ちた一角獣たちが背中に女たちをのせている。

女たちは物思いに沈んで眼を閉じる。

バビロニアの天文暦から想い出されるどんな予言も

女たちの眼を閉じたことはなかった。

その精神は恐れさえも自らの過剰さで溺れてしまう澁みにすぎない。

心が女たちの甘美さに、肉体が女たちの愛らしさに充たされるとき
そこに残っているのは静謐だけ。

(17-24 行)

「心の充足の幻」に詩人が視たものは何か。それは、「女たち」がそっと瞼を閉じて漠とした「物思い」に陶醉しているかのように「一角獣たち」の背中にのっている情景である。この場面はバリリー塔の部屋に飾ってあったギュスターブ・モローの『貴婦人と一角獣』を基にして描いたと言われているが、しかし実際の絵では貴婦人たちに手なずけられてその傍らに一角獣たちが佇んでいる。男性を象徴した、時に性欲に充ちて凶暴な一角獣はその美しい魅力によって女の意のままにされてしまうが、この女性がいわゆる〈宿命の女〉を演じるのである。一方イエイツの「一角獣たち」と「女たち」はその関係を逆にしている。「一角獣たち」に従順な「女たち」は瞼を閉じて肉体を超越し恍惚となって自ら夢想を巡らす。どんな力をもってしても、たとえ「バビロニアの天文暦」をもってしても、ついに「女たち」の眼を閉じさせることはなかった。幻想的な魅力に充ちた「一角獣たち」がひたすらに内面の世界へと誘い込んだのである。その世界に陶醉する「女たち」はやがて死の世界へと向かうことになる。そのように陶醉して瞼を閉じる彼女たちにあっては、「その精神は憧れさえも自らの過剰さで溺れてしまう激みにすぎない」というほどに死を湛えた状態にある。そして彼女たちが「心」の優美さと「肉体」の愛らしさを身に纏ったとき、美しさと「静謐」の漂う世界をそこに醸し出す。「心の充足の幻」は閉ざされた静寂な世界に溺れ死ぬ「女たち」の美しくも陶醉する姿を通して死による完結した世界を暗示している。だが、確かにこの場面はそれだけを切り取って見たならば、完結した世界が展開されていると言えよう。しかし、第七部においては少なくとも三つの「幻」が現れ出て初めて完結を見るのである。したがって外界へ眼を向ける「憎悪の幻」といい、内界へ向ける「心の充足の幻」といい、両者ともこれで完結を見るわけではない。

辛うじて「報復の叫び」を抑えることのできた「憎悪」と静寂な死へと向かう「心の充足」とは、両者の心の在り様をつき合わせてみれば、反対の局面を見せているがゆえにそれ自体完結しているかに思えよう。対極を帯びた思いがそこに二項対立というシンメトリカルな構図を成り立たせているならば、それをもって完結していると結論づけることもできるかもしれない。しかし詩人においては、さらにもうひとつの「幻」が現れる。しかもその「幻」には対をなす地平が展開している。つまり、内なる思いと外なる現実（内界、及び外界への眼差しではない）が詩人の心眼に浮かぶのである。しかし、完結された世界という言い方は、それでもって生や〈存在〉の完成を意味するわけではない。飽くまでも、それは厳然たる事実としての現実を晒け出すのでなくてはならない。真実はさておき、少なくとも隠蔽されがちな事実を暴き出すことが詩人の使命として課されている。

「心」に「憎悪」が募って来ようと、充足した「静謐」に包まれようと、依然として現実はずべてを無に帰してしまうほどに無感覚な麻痺した状況を呈している。こうした事実をしかと受けとめるとき、詩人は内界に何を視るのだろうか。ほかならぬ「来るべき無の幻」を視る

のである。

朧雲のような淡色に包まれた一角獣たち、藍緑色の眼、
半ば閉じて震える脛、淡色の透けるような薄布、
激怒に輝いた眼、激怒で細くなった腕、それらはどれも
無関心な大衆にとって代わり、そして真鍮の鷹にとって代わる。
自らを喜ばす夢想も、来るべきものへの憎悪も
過ぎ去ったものへの憐憫もなく、
あるのはただ、驚づかみと目先の満足
喧しく羽ばたいて月を遮る無数の翼だけだ。

(25-32 行)

「憎悪の幻」も「心の充足の幻」も消えたいま、新たに視るその「来るべき無の幻」には、
烈しい情動とも美しい姿とも無縁の「無関心な大衆」と「真鍮の鷹」が現れ出る。「自らを喜
ばす夢想」、「来るべきものへの憎悪」、そして「過ぎ去ったものへの憐憫」など跡形もなく、
あるのは「驚づかみと目先の満足 / 喧しく羽ばたいて月を遮る無数の翼」だけである。このよ
うに麻痺した現在を終末論的な状況として受け止める詩人は、そこから眼を逸らすのではなく
その状況を厳然たる事実として受け容れようとする位置に立っている。憎悪の対象や充足の世
界へと向かう志向はむしろ「心」の常態を示していると言えるが、両極の世界をも打ち消すこ
とによって麻痺してしまった状況がほかならぬ現在そのものであるという事実を見過ごしては
いないのである。詩人はそのニヒリスティックな現在の状況にも眼を向けることによって、さ
らに過去、現在、未来というパースペクティブのなかで歴史を、そして人間の生を見据えよう
とする。「幻」も消えてこうした展望に立ち至ると、彼は現在のアナーキーな状況を呈した外
界から、また再び内界へと向おうとする。

踵を返して吹きさらしの屋上から部屋へ戻ろうとすると、螺旋階段を降りながら巡らす思
いは、もはや外界で繰り上げられる内戦そのものではない。内戦に少なくとも関わったかもし
れない自身の過去が「瞑想」のなかで問われるだけである。

引き返して扉を締め、階段に立って私は思う
いったい何度、自分の価値を証明することができたであろうか
ほかのみんなが理解したり分かち合ったりしていることにおいて。
しかし、おお 野望を抱えた心よ、たとえ証明ができて
友人たちを引き寄せ、良心を和ませたとしても、
それがために私たちはもっと苦しむだけであった。

(33-38 行)

「ほかのみんなが理解したり分かち合ったりしていること」とは、したがって外的なもの、政治色の濃い正義や倫理を指していると考えられよう。社会や国家が遵奉する正義と倫理に、それなりに詩人として与することによって詩人の「価値」をどれほど植えつけることができたか。自分の「価値」が認められたときには、確かに「友人たち」が得られ、「良心」も安らうことができたであろう。そうした人間は、たぶん多くの「愛情」をひとえに抱いていたことであろう。だが、その振舞いは詩人であるがゆえに偽善とみなさなければならないことを、イエイツはすでに思い知っている。外に働きかけた倫理的な姿勢は、あるべき生を欺く偽善と化すばかりか、「私たち」詩人をさらに深く苦悩させるものでもあるのだ。

こうして詩人は現在の心境を次のように語って「内戦時における瞑想」をここに閉じるのである。

抽象的な歓喜や、

夢魔のイメージが半分だけ解る知恵で、年老いてゆく人間には十分である
かつて成長しつつあった少年のときと同じように。

(38-40 行)

様々に「瞑想」を巡らして詩人の辿り着いた処は、果してどこであろうか。それは、「抽象的な歓喜」、「夢魔のイメージが半分だけ解る知恵」という内面である。果してこれらは何を意味するのか。「抽象的な歓喜」とは、「歓喜」そのものではあるまい。「歓喜」そのものとは未来へと引き延ばされた「歓喜」、凡そ手の届かぬ遙か彼方にたゆたう「歓喜」となったまま、現在にあっては体现することができない。せいぜい頭のなかで思い巡らされるしかない「歓喜」にすぎない。〈存在〉を〈存在〉として、生を生そのものとして人間に体现せしめる「夢魔」もまた、この時点にあっては遙か遠くにある。詩人の現在は「歓喜」に浴することも「夢魔」の活力を発揮することも許されてはいない。少なくとも「夢魔」の温もりを繋ぎ留めてしかもそれを生半可にしか知らない「知恵」と、そして「抽象的な歓喜」をもって詩人の現在は辛うじて繋ぎ留められている。

歴史の流れのなかで、崩壊することのない不易なるもの、あるいは過去から連綿と続く伝統を称揚する詩人ではあるが、その一方で彼は時の流れに消滅を余儀なくされる伝統や不変なるものを前にして生の連続性を否定する。つまり生の一回性を必然のものとして受け容れている。こうした認識に立つ詩人の希いはどこにあるのかと言えば、それは円環としての時、もしくは反復としての生の営みに見出される。イエイツはその生を「梟」や「蜜蜂」の巣造りに託して歌ったが、この生が外界に抗して〈存在〉しようとする内界の、つまり「瞑想」によってもたらされた〈存在証明〉となっている。もっとも、それは他者（「梟」、「蜜蜂」）に仮託して構築された〈存在〉であって、自らの生が演ずる〈存在〉ではない。詩人は年老いてゆく我が身に適しい「歓喜」と「知恵」をもって彼方の〈存在〉に思いを巡らしているのだろう。外界への眼差しが内界への「瞑想」に変容していくなかで、彼は様々な思いを抱懷した。その錯綜した

思いのなかの一点が、こうした〈存在〉への遥かなる思いにほかならない。「内戦時における瞑想」でイエイツが最終的に辿り着いた場所は、まさにこの地点である。その錯綜した思索の現在にあって、詩人は絶望と矜持と、それから少しばかりの期待を忍ばせているであろう。外界への眼差しと内界への「瞑想」は幻想という行為によって一つの思考様式とされている。ここでの幻想は〈眼と精神〉を同時に体現している。

おわりに

詩人イエイツをとくに郷愁へと誘い込み、有り無しの薄明に佇ませ、廃墟に生のあるべき方位を視させた〈幻想のアイランド〉は、つづいて在りし日々を詩人に想起させ、さらには深刻な現在に思いを致しつつ来るべきアイランドの姿をエピファニーのうちに幻視させた。郷愁も薄明も、そして過去も現在も未来もすべて、現実と幻想の交錯を通してもう一つの新たな現実を出現させるに至った。それは幻想に充ちたアイランドが詩人の想像力によって新たなアイランドを創造（幻想）したことを物語っている。地方的個性性を帯びた〈幻想のアイランド〉が自らを脱け出して〈アイランドの創造〉という新たな幻想行為にひとを参入させたならば、そのとき〈幻想のアイランド〉は新たな現実、新たなアイランド、すなわちより普遍的な〈存在〉の地平を垣間見させてくれるにちがいない。

〈注〉

- (1) W. B. Yeats; *Ideas of Good and Evil*, (London, A. H. Bullen, 1903), p. 296.
- (2) *Ibid.*, pp. 302-3.
- (3) *Ibid.*, p. 300.
- (4) Daniel Albright (ed); *W. B. Yeats: The Poems*, (London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1990), p. 211.
- (5) イエイツは世紀末の群小詩人を指してそう呼んでいるが、『自伝集』(*Autobiographies*)のなかにその名も「悲劇的世代」というタイトルで詳しく論じている。
- (6) George Mills Harper and Walter Kelly Hood (ed.); *A Critical Edition of Yeats's A Vision (1925)*, (London, Macmillan, 1978), p.xi.
- (7) この「献辞」では「空想力」の対概念として「知性」が対置されている。
- (8) *Ibid.*, p.xi.
- (9) *Ibid.*, p.xii.
- (10) *Ibid.*, p.xii.
- (11) W. B. Yeats; *Autobiographies*, (London, Macmillan, 1955), p.123.
詩のテキストは Daniel Albright (ed.); *W. B. Yeats: The Poems* を使用した。

※本稿は2015年8月1日、語学教育センター主催による「国際教養講座」において「幻想のアイランドより—詩人 W. B. イエイツについて」というタイトルのもとに発表したものを改めて加筆・修正したものである。